Arquitetura: expressão simbólica do poder?

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes*

A arquitetura incorpora simbolicamente o poder. Exalta, consagra e atua didaticamente sobre seu tempo. Nazismo, fascismo, stalinismo e outros regimes autoritários tendem a hostilizar projetos e criações da arquitetura chamada moderna para adotar um neoclassicismo, forma vazia que se pode preencher com qualquer conteúdo em nome do estilo oficial. A ideologia assumida no discurso concreto das construções. Verdadeiras máscaras do poder?

> *«TECHNOLOGIE: Les instruments divers dont se servent les hommes (outils, armes, vêtements, ustensiles de toute sorte, etc.), sont des produits de l´activité collective. Ils sont toujours symptomatiques d´un état de civilisation déterminé ; c´est dire qu´il a, entre eux et la nature des sociétés qui les emploient, des rapports définis. La détermination de ces rapports constitue donc un problème sociologique et la technologie, considérée sous cet aspect, est une branche de la sociologie. (...) Comme cette science n´est guère encore qu´un* ***desideratum****, (...). Nous nous sommes bornés à réunir quelques ouvrages qui nous ont paru particulièrement propres à appeler sur ces questions l´attention des sociologues.*
>
> *Nous comprenons sous cette rubrique ce qui se rapporte à la maison ; car la maison est, en définitive, un instrument de la vie humaine. Jusqu´à présent, nous avions fait figurer les études relatives à l´habitation dans la morphologie, parce que la forme des maisons contribue à déterminer la forme matérielle des groupes qui y habitent. Mais il est peut-être plus rationnel de les classer ici. Il y a trop de rapports entre la maison et les instruments quotidiens de la vie. [1901].»*
>
> Émile DURKHEIM (1975: 246)

* Sócio efetivo do Instituto do Ceará

«Se a decifração das ´significações´ corre o risco de ser apenas uma espécie de ***teste projetivo*** *(...), será que se deve repudiar, em nome de uma definição positivista do fato e da prova científica, qualquer tentativa de interpretação que não se atenha ao valor facial dos fenômenos?»*

Pierre BOURDIEU (1974: 338)

«A arquitetura estabelece relações comoventes com materiais brutos.
A arquitetura está além das coisas utilitárias.
A arquitetura é assunto de plástica.
Espírito de ordem, unidade de intenção.
O sentido das relações; a arquitetura trabalha com quantidades.
A paixão faz das pedras inertes um drama.»

LE CORBUSIER (1973: XXXI)

1. INTRODUÇÃO

Não me parece mero acaso que o mito bíblico sob a origem da diversidade de línguas tenha sido expresso numa metáfora arquitetônica: a construção da Torre de Babel, que parou justamente em virtude de embargo comunicacional! Entretanto, restou o símbolo, que se incorporou ao repertório de nosso imaginário social. Tampouco parece fruto de um acaso o sugestivo fato de Gilberto Freyre – apoiando-se em Spengler (*A Decadência do Ocidente*), para quem o tipo de habitação apresenta valor histórico social superior ao da raça – ter escolhido como título de sua obra principal exatamente os dois símbolos arquitetônicos básicos do empreendimento colonial do Brasil: *Casa Grande & Senzala*; os quais, por acréscimo, conotam as relações de dominação e subordinação então vigentes[1]. Assim como é significativo assinalar que Marx também tenha se utilizado de uma metáfora arquitetônica para exprimir seu modelo de uma formação social; ele que usava com frequência esse gênero de analogia e que, numa página célebre, demarca a diferença fundamental do trabalho humano face à atividade animal justamente contrapondo o

[1] Talvez seja significativo sublinhar ainda que os dois termos que compõem o título dessa obra apareçam unidos pelo sinal (&) que identifica firmas comerciais, empresas etc.

labor da abelha ao do arquiteto[2]. Desse modo, se a Torre de Babel é uma alegoria do desentendimento, por outro lado, a Tour Eiffel, o Cristo do Corcovado, ou a Estátua da Liberdade constituem símbolos metonímicos de nações ou de intercâmbio entre povos. Em suma, esses e inúmeros outros exemplos revelam como a produção arquitetônica, na sua acepção mais ampla, representa – para além de sua função aparente e imediata – uma expressão fundamental da ação coletiva do homem no sentido de criar formas simbólicas e culturais (sistemas semióticos, portanto) que tendem a se perpetuar.

A SOCIOSSEMIOLOGIA DA ARQUITETURA

Se o silêncio dos espaços infinitos do Cosmo enchia Pascal de inquietação, por certo foi essa uma das razões que levaram as mitologias clássicas a povoarem esses mesmos espaços de figuras significantes, pois ao homem, animal criador de símbolos, é estranhável o vazio de sentido. Eis por que o deserto nos diz muito pouco do ponto de vista da cultura humana: ele constitui talvez o único lugar na terra sem arquitetura propriamente dita. Pelas mesmas razões, no campo da Arqueologia, são as formas arquiteturais e, mais genericamente, a cultura material que compõem o principal suporte das reflexões sistemáticas sobre as sociedades humanas do passado remoto.

Desde períodos mais remotos, quando figuras reais eram sacralizadas e os deuses eram interpretados como reis, a arquitetura de palácios e templos possuía claras conotações de autoridade e poder.

[2] «Uma aranha realiza operações que se assemelham àquelas do tecelão, e a abelha confunde, pela estrutura de seus alvéolos de cera, o talento de muito arquiteto. Mas o que distingue desde o pior arquiteto (e que faz sua superioridade) da abelha mais habilidosa é que ele constrói o seu alvéolo na sua cabeça antes de construí-lo na colmeia. O resultado a que chega o trabalho preexiste idealmente na imaginação do trabalhador. Não é que ele opere apenas uma mudança de forma nas matérias naturais; ele aí realiza ao mesmo tempo seu próprio fim, de cuja consciência é possuidor, o qual determina como lei seu modo de ação e ao qual deve subordinar a sua vontade.» [MARX, Karl. *Le Capital*, Livre 1º, chap. VII, **in** Œuvres – Économie. t. I, Paris: Gallimard, 1972, p. 728 - ¨Bibliothèque de la Pléiade¨ - a tradução é minha].

Não insistirei no exame desses aspectos da problemática de que me ocupo aqui, não me parece conveniente discutir e fundamentar a questão teórica de uma socio semiologia do *signo arquitetônico* (compreendendo aí o urbanismo, a arquitetura, o *design*, etc.) que estudei em texto anterior[3] e que foi amplamente desenvolvida por ulteriores análises de outros autores[4]. Portanto, dou como suposto que, na perspectiva aqui adotada, o mundo dos objetos historicamente produzidos pelos homens pertence também ao universo semiótico. Desse modo, é possível formular a hipótese geral de que *todos* os produtos culturais ou já são intrinsecamente investidos de sentido, ou podem ser legitimamente encarados como sistemas semióticos; por conseguinte, a arquitetura, como um desses componentes, é geralmente ´consumida´ como fenômeno semiológico, sem prejuízo de sua inerente funcionalidade primária. Aliás, num ensaio pioneiro, Walter Benjamin já havia sublinhado agudamente esse caráter coletivo e simbólico da recepção da arquitetura: *«em todas as épocas, a arquitetura foi sempre o protótipo de uma obra de arte cuja fruição se dá na diversão e de modo coletivo. (...). Desde a pré-história, as construções têm acompanhado os homens. Muitas formas de arte foram geradas e, depois, desapareceram. A tragédia nasce com os gregos para extinguir-se com eles e para renascer muitos séculos depois; mas delas renascem apenas as regras. O poema épico, cuja origem reside na juventude dos povos, extingue-se na Europa com o Renascimento. A pintura de quadros é um fruto da Idade Média e nada garante que deva durar indefinidamente. Mas a necessidade que têm os homens de habitar é permanente. A arquitetura jamais conheceu paralisações. A sua história é mais longa do que a de qualquer outra arte e devemos levar em conta a sua influência que é importante para qualquer tentativa de compreender a relação entre as massas e a obra de arte. Há duas maneiras de fluir uma construção: por meio do uso e mediante a percepção...»* [1972: 45].

Mas é sob um ângulo específico que pretendo examinar aqui as produções arquitetônicas: aquele de suas relações com a estrutura e os comportamentos políticos ou, numa palavra, a arquitetura como expressão

---

3 Cf. MENEZES, Eduardo Diatahy B. de [1978].

4 Cf. COELHO NETO [1979], GREIMAS [1976], POCHE [1983], THORNBERG [1977], ZEITOU [1979], etc.

simbólica do poder. Tudo indica que a compreensão desse processo não deriva da natureza instrumental de tais produtos, de sua utilidade primária, mas antes, de sua função segunda, a saber, o significado sócio-político de tais construções e o seu caráter público; sem exclusão de outras de suas dimensões, como, por exemplo, os valores estéticos que elas veiculam. Por outro lado, a produção desse significado não depende apenas das atribuições que a seu respeito fornecem as elites culturais ou os grupos hegemônicos, pois ele se inscreve num quadro mais amplo de valores cultivados pelo imaginário coletivo: valores religiosos, nacionais, *mito-poéticos*, etc. Daí por que a maior parte do patrimônio legado pelo passado se constitui de obras religiosas e de monumentos públicos; em suma, por estruturas e ambientes que exprimem valores mais permanentes das coletividades. Enfim, tudo se passa numa dialética mais abrangente do tempo e do espaço, inerente aos fenômenos arquitetônicos, cuja função semiótica se expressa na imputação de historicidade ao ambiente ou espaço.

O ARQUITETO É UM HOMEM DO PODER?

Se excluirmos determinadas formas coletivas de construção, desde os monumentos funerários e santuários megalíticos do Neolítico europeu, cujas significações permanecem parcialmente obscuras, até a arquitetura indígena no Brasil, que parece ser basicamente comunitária, como suas formas de vida e de autoridade, e até mesmo as diferentes modalidades de 'arquitetura sem arquiteto', como grande parte da tradição rural ou da habitação popular na periferia dos sistemas urbanos, autoconstruídas em mutirões dos quais participam os futuros ocupantes, etc., não há como negar a tese sustentadas por Poche, segundo a qual o produtor profissional da arquitetura *stricto sensu*, o arquiteto tem permanecido ao longo de sua história o homem do monumento e, mais geralmente, da obra pública ou privada, porém de caráter espetacular ou prestigioso, isto é, não o homem de construção, mas de certo tipo de construção: «Como o poeta da corte, o arquiteto vende emoção sob encomenda a um personagem, um agente social, cuja função requer que ele se paramente espetacularmente da emoção produzida por um terceiro. (...) o arquiteto nunca está tanto em seu lugar, o arquiteto nunca faz tanto (...) arquitetura do que quando está ligado a esta essência cuja mediação é o meio: o poder. Como o clérigo, o

arquiteto é um homem de poder: a arquitetura é uma arte do poder.» [1983: 351]. Obviamente, essa afirmação é antiga e o autor mesmo o reconhece. Só que ela tem sido proposta sob a aparência de um fenômeno fortuito, de um acidente conjuntural. Nada obstante, o que é radicalmente novo em sua tese é o enunciado de seu caráter essencial.

2. EXAME DE ALGUNS CASOS

Embora a tese geral seja dominante entre estudiosos da questão, não faltam os que defendem ser esse fenômeno do passado, quando a arquitetura possuía vocação áulica por excelência e se exprimia por meio de templos, pirâmides, arcos triunfais, circos, mansões reais, torres, fortalezas, castelos e palácios; assim como também existem os que afirmam ser ela essencialmente uma forma abstrata de arte. Contudo, se examinarmos os milênios de sua história, constataremos com facilidade que, desde períodos mais remotos (Egito e Mesopotâmia, por exemplo), quando as figuras reais eram sacralizadas como deuses e os deuses eram interpretados como reis, a arquitetura de seus palácios e templos fundiam num único simbolismo os aspectos reais e divinos, possuindo claramente conotações de autoridade e de poder, não só na imaginação das massas como também na dos soberanos; e essa sua influência que atravessa o período medieval até a época renascentista e a barroca, vai se deparar com o ressurgimento de seus valores propagandísticos e simbólicos na arquitetura de regimes políticos mais recentes[5].

Quando, no final da Guerra Civil espanhola, Víctor D´Ors publicou seu texto *Confesión de un arquitecto,* onde procurava traçar os rumos da arquitetura do novo regime político, ele o iniciava com estas palavras significativas:

> *«Quando uma nova, tanto quanto velha, visão e compreensão do mundo e da vida começam – pois isto está cabalmente no falangismo espanhol – esta visão e esta concepção conquistam e penetra com suas geometrias e seus domínios todos os aspectos do Espírito. Numa palavra: para nova política, nova arquitetura.»*[6]

[5] Cf. ELSEN, Albert E. «La arquitectura de la autoridad» **in** SUST, Xavier [1978: 13].

[6] *Apud* SUST, Xavier. *op. cit.,* p. 7.

Ao que Xavier Sust acrescenta este comentário: *«Na realidade, este era um velho lema que se havia invocado ao longo da história»*. [1978: 7].

Assim, durante todo o período histórico da evolução das sociedades humanas tem predominado uma diferenciação consoante a qual os grupos dominantes residem em geral em suntuosas e espaçosas moradias (castelos, palácios, mansões), ao passo que as camadas subalternas ocupam geralmente um espaço mínimo de habitação (tocas, choupanas, palhoças, casas populares). Noutros termos, a arquitetura, como diversos aspectos da vida cultural, a despeito da possibilidade de representar uma intervenção inovadora e transformadora, tendem a expressar com variantes as estruturas socioeconômicas e de poder dentro das quais realiza: os grupos dominantes se apropriam do espaço, dos recursos e dos equipamentos de modo a definir as áreas de maior valor e utilidade no sistema vigente, enquanto que as camadas pobres ocupam precariamente as áreas periféricas ou marginais.

É essa, pois, uma situação bem antiga, que se tem perpetuado consistentemente. Assim, com a emergência da civilização urbana e industrial – economia de mercado, novas tecnologias de produção e novos materiais, grandes concentrações demográficas, meios técnicos de comunicação coletiva, indústria cultura, etc. –, a arquitetura não podia deixar de assumir a fisionomia dominante de seu tempo. Recorde-se, aliás, que Marx, na *Ideologia Alemã*, considerava a cidade como o lugar privilegiado da consciência de classe. Portanto, a grande arquitetura foi sempre elaborada por profissionais a serviço de uma elite (política, econômica, religiosa, etc.), ao contrário da construção verdadeiramente popular (rural ou urbana) que sempre foi, dominantemente, tarefa do próprio povo.

Doutra parte, o discurso sobre a arquitetura, produzido pelos profissionais da área, mas também por críticos e historiadores da arte, constitui um componente significativo dos valores culturais difundidos coletivamente e assim constituindo o quadro ideológico mais amplo de cada formação social. Tem sido essa relação orgânica que impulsiona geralmente os arquitetos a cortejarem o poder e a glória. Ou conforme afirmava Hannes Meyer em linguagem mais crua:

> *«o arquiteto vende o produto de seu próprio trabalho intelectual e depende, portanto, de seu cliente, mais do que possa depender o carniceiro de sua clientela. Em sua qualidade de trabalhador intelectual, o arquiteto está submetido ao domínio da classe dirigente, muito mais do que o peão.»*[7]

Com efeito, mesmo um gênio independente como Leonardo da Vinci pôs-se a serviço de Francisco I, que arruinou parte das finanças do reino, entre outras razões, por mandar construir belos castelos na Île de France e no vale do Loire. Assim como, mais tarde, Luís XIV contará, para suas realizações monumentais (Versailles, etc.), com a ajuda solícita de inúmeros arquitetos, inclusive a de outro italiano famoso – Bernini –, o mesmo arquiteto que construirá na Praça de São Pedro, em Roma, o mais importante símbolo arquitetônico de um poder centralizador. E Bossuet, na sua qualidade de preceptor e cortesão, justificaria tais obras ao ensinar ao Delfim que a **munificência** era uma virtude real. É bom não esquecer, além disso, que àquela época um dos sinais de prestígio dentro da profissão era o título de *Arquiteto do Rei*.

No entanto, Giedion assinala o fato de que monumentalidade é uma necessidade de todos os tempos, porque *«surge da eterna exigência humana de criar símbolos para seus atos e para seu destino, para suas convicções religiosas e sociais.»* [1959: 31]. Eis por que, ainda segundo ele, o desejo de monumentalidade seja satisfeito por todos os regimes políticos. No meu entender, porém, essa universalização simplificadora oculta ou despreza aspectos diferenciais irretorquíveis. Caberia, portanto, distinguir a monumentalidade, que revela a profunda intuição histórica do espírito humano ao buscar exprimir o perfil específico de cada época e cultura, do *monumentalismo* anacrônico e obsolescente que acompanha com monótona regularidade a produção arquitetônica de regimes políticos autoritários e centralizadores. De fato, parte significativa da arquitetura (especialmente a de iniciativa governamental) do período fascista na Itália e do nazista na Alemanha é monumentalista e grandiloquente. Um exemplar típico dessas formas arquiteturais é o edifício da Chancelaria hitlerista que, em meio

[7] Cf. MEYER, Hannes [1972: 131]. É interessante lembrar que mesmo uma experiência inovadora como a Bahaus não acolheu a posição crítica e mais avançada de H. Meyer: de fato, em 1930, este deixa a Bahaus e, juntamente com outros arquitetos europeus, vai trabalhar na URSS, onde via a possibilidade real de concretizar a nova arquitetura. Mas ele mesmo abandonaria a União Soviética depois, em virtude de suas dificuldades com o stalinismo

às suas múltiplas funções semióticas – mais evidente durante a vigência do regime – infundia no cidadão comum que lhe penetrava o interior uma sensação de pequenez, de medo e de insegurança. Tudo se passa, nesse campo, como se os sistemas políticos autoritários procurassem livrar-se, mediante seu monumentalismo arquitetônico, do sentimento de culpa proveniente da ilegitimidade de seu poder e de seu exercício discricionário. Este ângulo da questão deriva da problemática mais fundamental das relações entre arquitetura e sociedade. E, por conseguinte, dos inevitáveis compromissos políticos dessa produção. Nesse sentido, o exame embora sumário de alguns casos contemporâneos é assaz esclarecedor.

NA URSS, STALISMO *VERSUS* CRIAÇÕES INOVADORAS

O caso da União Soviética representou, sobretudo entre 1918 e 1935, a ascensão, o apogeu e o esfacelamento de uma das mais brilhantes promessas arquitetônicas e urbanísticas do século XX. A Revolução de 1917 havia criado novo espaço político e a década de 20 constituiu o período em que, através de toda a Europa, a *nova arquitetura* (W. Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, etc.) se afirma e se expande, pretendendo não apenas mudar as formas, mas também transformar a cidade e reformular o modo de vida. Foi nesse momento fecundo que inúmeros profissionais progressistas desta área migraram para a URSS, porque viam aí a ocasião favorável para a realização de suas propostas.

Num primeiro momento, entre 1918 e 1922, uma série de decretos cria as condições gerais: controle do solo, controle da propriedade fundiária e imobiliária, nenhuma cidade importante sem um plano urbanístico, etc. Rapidamente os novos projetos aparecem. Inegavelmente, porém, o período decisivo situa-se entre 1924 e 1932, incluindo-se em sua fase final dentro do primeiro plano quinquenal (1928-1933). Em 1925, um grupo de arquitetos funda a OSA (Otchestvo Sovremennykh Aschitektorov) ou seja, Fraternidade dos Arquitetos Contemporâneos, que passa a editar no ano seguinte a revista *AC* (Arquitetura Contemporânea), um dos órgãos mais representativos do período. Os irmãos Vesnin e M. Guinzburg eram seus redatores. Os debates teóricos e políticos se intensificam. Em 1928, a OSA organiza em Moscou um debate, aberto por um informe de Guinzburg. Fixava-se um programa profundo e rigoroso em que a

arquitetura era definida como um dos **condensadores sociais** (e culturais) que deveriam criar o quadro da sociedade socialista em construção e acelerar o seu advento influindo sobre o próprio homem. Surgiram assim projetos inovadores: a casa coletiva, o clube operário contendo os serviços excluídos daquela unidade residencial, novas instalações fabris e novos planos urbanísticos.

Os anos trinta, todavia, trariam o refluxo dessas experiências à proporção que se instalava a ditadura stalinista. Um dos mais brilhantes dentre os jovens arquitetos da OSA, I. Leonidov – cujo melhor projeto, o Palácio da Cultura, de 1930, fora publicado pelo mundo em inúmeras revistas – é atacado pelos arquitetos rivais, da VOPRA, e, renegado pelas autoridades, encerrava sua curta carreira com menos de 30 anos de idade. Os construtivistas são violentamente atacados pela União dos Arquitetos Proletários. A criação da Academia de Arquitetura, em 1934, e a definição de princípios do chamado **realismo socialista** correspondem aproximadamente ao ressurgimento de uma arquitetura neoclássica, pseudogrega, pseudoflorentina ou pseudorussa, que será dominante até por volta de 1955, orientada no sentido do monumentalismo e do fachadismo, que buscam glorificar e magnificar as realizações do regime. De fato, o país se enche de colunas, de arranha-céus escalonados e até as construções mais modestas revestem-se de decorações anacrônicas [V.: Anatole KOPP, 1985]. Em 1935, é aprovado o plano diretor de Moscou, contendo um bom zoneamento e muitas áreas verdes, porém prejudicado pelo formalismo acadêmico: desde a Praça Vermelha até as colinas de Lenin, traça-se um eixo monumental de 20 Km, semeado de praças e palácios imensos, terminando no imponente edifício da Universidade. A edificação oficial passa a ser dirigida por velhos sobreviventes do antigo regime e por jovens oportunistas. O caso de A. V. Schoussev, arquiteto acadêmico, autor de obras ecléticas para o regime czarista, é assaz representativo dessa tendência: depois da simplicidade do Mausoléu de Lenin, ele projeta o Teatro Meyerhold de Moscou (1932), sobrecarregado de decorações; aproxima-se dos funcionalistas russos e europeus no Palácio do Comissariado para a Agricultura (1933), mas retorna à sua linguagem neoclássica com o Hotel Mosiow (1935) e, em 1941, recebe mui significativamente o Prêmio Stalin por seu projeto para o Instituto Marx-Engels-Lenin, em Tiflis, cuja fachada

está decorada com colossais colunas coríntias. A URSS apagou assim uma das mais extraordinárias e audaciosas investigações nesse terreno[8].

CONTROLE OFICIAL DA ARQUITETURA NA ALEMANHA NAZISTA

O exemplo da Alemanha, sob certo prisma, parece ainda mais expressivo. De fato, desde o primeiro pós-guerra, a Alemanha havia sido, senão a pátria da arquitetura chamada moderna, um dos países em que as novas tendências haviam recebido o maior influxo. Mas é bom que se diga: os arquitetos alemães produziram suas obras e intensificaram o debate cultural dentro de condições mui adversas – primeiro, a derrota; depois, a grave crise econômica; e, finamente, a fase que vai do final da inflação (1924) até a ascensão de Hitler ao poder (1933), quando o nazismo retira aos mestres da arquitetura moderna a possibilidade de trabalhar e até de permanecer em sua pátria, impondo pela força o retorno ao neoclassicismo.

Inegavelmente, uma das experiências mais fecundas da arquitetura contemporânea é representada pela Bauhaus, a importante escola de arquitetura e artes aplicadas (decoração, gráfica, fotografia, cenografia, usos de materiais, etc.), fundada por Walter Gropius em Weimar (1919). Ela representou importante papel no panorama da arte moderna, tanto pelos grandes artistas que nela trabalharam (Adolfo Meyer, Paul Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, etc.), quanto pela orientação pedagógica que procurou imprimir, unindo a capacidade criativa com a execução prática; como ainda pela difusão daquilo que Gropius denominava «arquitetura internacional». De algum modo, a história dessa escola representa uma síntese da situação alemã. As inovações por ela produzidas contrariavam interesses, e os ataques que se fizeram constantes levaram Gropius a transferi-la, em 1925, para Dessau, face ao convite das autoridades locais. É aí que ele projeta sua sede, que veio a transformar-se em centro da arquitetura moderna de todo o mundo, funcionando à base de uma comunidade internacional. Hannes Meyer, Marcel Breuer e outros jovens professores vieram juntar-se aos antigos. Mais tarde, dificuldades internas

[8] A esse respeito, ver KOPP, Anatole. « Ville et Révolution – Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt », *Anthropos,* Paris, 1967; e ainda: BENEVOLO, Leonardo [1974], especialmente o Cap. XVI.

e externas levaram Gropius a abandonar a escola, passando a direção para Hannes Meyer (1928). Em 1932, quando os nazistas chegaram ao poder em Dessau, a Bauhaus se vê obrigada a migrar para Berlim. Um ano depois, com a nomeação de Hitler como chanceler, Mies van der Rohe encerra definitivamente a brilhante experiência dessa instituição. Enquanto isso, os edifícios de Dessau passaram a servir, significativamente, de centro de treinamento para dirigentes políticos do novo regime. E a maioria de seus ex-professores viu-se na contingência de deixar o país, indo sobretudo para os EE.UU. e para a Inglaterra.

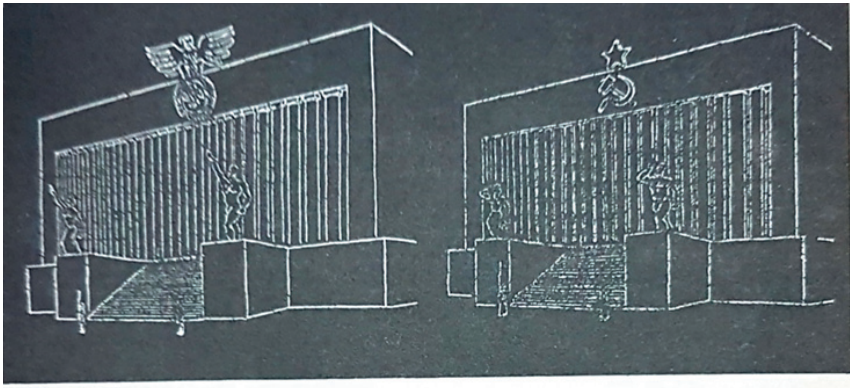
Ora, a arquitetura moderna em geral, por seu caráter inovador e pela amplitude de seus objetivos, implica – e isso era particularmente verdadeiro na Alemanha do período – o suporte financeiro dos encargos públicos, o que acentua sua dependência do poder político. Obviamente, os arquitetos de tendência mais moderada conseguem sobrevive melhor. De todo modo, as exigências nazistas no caso iam-se explicitando cada vez mais claramente e indicavam os rumos de uma arquitetura monumentalista, tradicional e estreitamente nacionalista: para os prédios residenciais, o neomediavalismo, com os telhados em ponta, inscrições em letra gótica, etc.; para os edifícios públicos, um neoclassicismo greco-germânico, com pilares dóricos, mármores, degraus e, por toda parte, estátuas alegóricas, águias e cruzes gamadas. Era o paraíso dos velhos arquitetos, os quais ressurgem dominadores. Posteriormente, Albert Speer, jovem arquiteto, lança-se na arena política para conquistar o controle da arquitetura oficial. Dirige organizações do partido nazista e, em 1937, é nomeado Diretor Geral de edificações na Capital. Foi ele o construtor da nova Chancelaria, em Berlim, e do pavilhão da Alemanha, na Exposição Universal em 1937, em Paris: significativamente situado face a face ao não menos imponente pavilhão soviético. Para Speer, a arquitetura constituía sobretudo um instrumento de poder. Enfim, cito mais um fato significativo: Albert Speer foi incluído entre os líderes nazistas no Julgamento de Nuremberg...[9]

No seu bem elaborado ensaio «Arquitectura nazi»[10], Barbara Miller LANE discorda parcialmente dessa síntese da arquitetura nazista, acentuando as suas manifestações contraditórias e sustentando que sua

[9] Cf. BENEVOLO [1974, *passim*].

[10] **In** SUST [1978: 71-114].

justificação ideológica provinha muito mais dos pronunciamentos oficiais de líderes nazistas e da intensidade da propaganda política que a rodeava. Em reforço ao seu argumento, ela lembra ainda que em todos os países europeus, assim como nos EE.UU., os anos 1930 foram testemunha de um ressurgimento do interesse por estilos monumentais, sob formas neoclássicas modificadas. No entanto, essa referência à cronologia sem conteúdo histórico-político enfraquece o argumento e, portanto, omite o fato de que as tendências nazifascistas se difundiram amplamente pela Europa e alhures; por outro lado, os EE.UU., além de buscarem então saída para a depressão, tornavam-se cada vez mais, no plano externo, um Estado imperial, apesar de sua democracia liberal no plano interno.



OSBERT LANCASTER. Arquitetura monumental na Alemanha nazi

OSBERT LANCASTER. Arquitetura monumental na Rússia soviética.

ARQUITETURA MODERNA NA ITÁLIA FASCISTA

Por várias razões, o exemplo da Itália não segue o mesmo perfil dos dois casos anteriores. Antes de qualquer coisa, a arquitetura dita moderna não se inicia na Itália sob regime democrático, pois a ditadura fascista já se instalara quando esse movimento aí surgiu. Além disso, o

fascismo italiano exerce uma pressão menor sobre a cultura e sobre a atividade arquitetônica. Isso permitiu até que muitos arquitetos italianos apresentassem esse movimento como "estilo fascista", numa primeira fase. Todavia, ao longo de lento processo, o fascismo termina também por impedir o desenvolvimento da arquitetura moderna e a impor pela força o retorno ao neoclassicismo, com a mesma regularidade que os demais regimes autoritários contemporâneos.

Não cabe resumir aqui as diversas fases desse processo[11]. Mencionarei, pois, somente alguns fatos ilustrativos. Desse modo, na Itália saída da Primeira Guerra Mundial, observa-se que as atividades culturais oscilam entre a negação de toda regra vigente e um renovado desejo de regularidade; noutros termos, trata-se do velho debate entre o tradicionalismo historicista e os movimentos de vanguarda. Inspirado nas teses do movimento internacional, surge em 1926 o **Grupo 7**, que defende a racionalidade da nova arquitetura, porém com os traços da tradição italiana. Suas realizações revelam que não se trata de mera utilização formal dos princípios defendidos pela arquitetura moderna. Em 1928, a primeira Exposição de Arquitetura Racional e a polêmica se intensifica até o ponto de transformar-se em batalha quando da realização da segunda Exposição (1931), na galeria de P. M. Bardi. Este, com a publicação de seu *Informe a Mussolini sobre Arquitetura*, imprime uma significação política ao debate, declarando que a arquitetura tradicionalista pertence ao velho mundo burguês, enquanto que a nova poderia expressar os ideais revolucionários do fascismo. Os jovens, organizados nos quadros do MIAR (Movimento Italiano per l´Architettura Razionale), proclamam objetivo semelhante[12]. A reação logo se manifesta: o Sindicato Nacional de Arquitetos retira seu apoio à Exposição, promove uma organização contrária e, em nome das glórias arquitetônicas do passado, expressa sua condenação. Progressivamente, os membros do MIAR passam a integrar o outro grupo. E os pontos de vista antagônicos procuram acobertar-se com declarações de lealdade ao regime.

Em 1932, um grupo de jovens arquitetos (Achieri, Capponi, Foschini, Michelucci, Pagano, Ponti e Rapisardi) é chamado por Piacentini para

[11] Para maiores detalhes, ver ZEVI, Bruno [1955].

[12] Cf. ZEVI [1955: 651].

colaborar na construção da nova Cidade Universitária de Roma. Giuseppe Pagano projeta o Instituto de Física, considerado o primeiro edifício italiano realmente moderno. No ano seguinte, a polêmica em torno da arquitetura moderna se agudiza com o projeto da Estação Ferroviária de Florença (Michelucci e seu grupo). Mesmo assim, o movimento ganha vigência mediante, porém, o mero formalismo da linguagem racional. Paralelamente, a reação cresce. Diante dessa situação confusa, a principal sustentação do movimento moderno é o trabalho desenvolvido por E. Persico como redator e codiretor de *Casabella,* de 1930 a 1936. Após sua morte em 1936, a arquitetura italiana enfrenta dificuldades políticas cada vez maiores. Pagano tenta ainda manter a relação com o mundo oficial e colabora outra vez com Piacentini no plano da EUR (Exposição Universal de Roma), em 1937. No final, os princípios monumentalistas e retóricos se impõem. Pagano protesta e publica em *Casabella* os projetos rejeitados. Mas o conformismo neoclássico se instala eficazmente. Pagano se torna antifascista e, com sua habitual coerência, passa ao combate frontal, até ser preso e deportado para a Alemanha; vindo a falecer no campo de exterminação de Mauthausen (Áustria), no ano de 1945.

REGIME DE VARGAS NO BRASIL PÓS-30 E O PERÍODO PÓS-1964

Em relação ao caso do Brasil, há dois períodos particularmente significativos, que permitem melhor explorar as relações entre arquitetura e poder: o período de Vargas, sobretudo na montagem de sua fase ditatorial; e o regime autoritário que emergiu do Golpe de 1964, com a tutela dos militares. Todavia, a despeito de existir razoável números de monografias específicas a respeito de momentos ou de regiões da produção arquitetônica no Brasil, não dispomos de nenhum estudo analítico de conjunto e muito menos sobre os dois períodos aqui mencionados. Portanto, longe de qualquer pretensão a um exame sistemático da questão, tomarei apenas alguns exemplos que sirvam para ilustrar essa problemática em nosso caso.

O regime de Vargas, tanto em seu momento revolucionário (1930) quanto particularmente em seu longo período ditatorial, não chegou aparentemente a obstaculizar as múltiplas tendências inovadoras da arquitetura brasileira, mostrando antes uma feição contraditória, pois, se

estimulou experiências avançadas como o célebre projeto do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (então Distrito Federal), produziu nas suas mediações a massa monumentalista e neoclássica do Ministério da Fazenda, talvez a construção que melhor expressa a sua fase autoritária, para não falar do prédio de Ministério da Guerra. Do ponto de vista semiótico, tudo se passa como se o regime se permitisse certas ousadias inovadoras no plano da cultura (superestrutural), desde que ficasse claramente definidas as bases de seu poder econômico e político. Como quer que seja, boa parte da arquitetura pública desse período seguiria o padrão de relação entre arquitetura e sistema político não democrático.

Por sua vez, o período pós-64 não parece fugir à regra geral: produziu, por exemplo, algumas desfigurações no plano arquitetônico e urbano original de Brasília, assim como destruiu alguns dos belos prédios (como o Senado Federal no Rio de Janeiro), mas se notabilizou pela construção de obras gigantescas, como convém a regimes do gênero, e tudo isso dentro do quadro ideológico do projeto geopolítico do *«Brasil, potência mundial».* Para particularizar mais na ilustração, em Fortaleza, as estruturas arquitetônicas de maior tendência monumentalista na época são os edifícios de bancos estatais (Banco do Nordeste do Brasil, Banco do Brasil e Banco Central) e o da Receita Federal, inegavelmente o mais imponente e, portanto, de maior simbolismo do poder. Outro exemplo que merece ser citado como expressão desse estilo é o conjunto da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Campus São Cristóvão. Mas é preciso que se diga que essa modalidade de arquitetura não foi o apanágio do Estado autoritário *per se*, já que no setor de suas alianças empresariais não seria difícil mencionar exemplos significativos. Aponto apenas um caso para não mais alongar este texto: o edifício central do grupo Moinho Santista, em São Paulo, que talvez represente a melhor simbolização arquitetônica de um estilo fascista no setor privado.

QUE FAZER: CONTROLAR CADA ASPECTO DA VIDA?

> *«As mais brilhantes aparências podem encobrir as mais vulgares realidades. O mundo vive sempre enganado pelos ornamentos. (...) O mais simples dos vícios sempre se apresenta sob os aspectos da virtude. (...) O ornamento não passa, pois, da praia enganadora do mais perigoso mar; o brilhante véu que cobre uma beleza indiana; numa palavra, uma verdade superficial de que se serve um século pérfido para enganar os mais sensatos.»*
> SHAKESPEARE, **O mercador de Veneza.**

Mas que reflexão final é possível fazer a partir desses casos sumariamente examinados aqui?

Comentando a evidente recorrência dos exemplos soviéticos, alemães e italianos, Benévolo [1974: 631-633] indaga sobre as razões que levariam tais regimes totalitários a se tornarem hostis ao movimento moderno e a acabarem por adotar o neoclassicismo como estilo oficial? Após repassar as diversas acusações feitas à nova arquitetura desse período, ele próprio avança uma resposta quando assevera que o fascismo, o nazismo e o regime stalinista possuem a mesma necessidade de controlar estritamente cada aspecto da vida e dos costumes nacionais, cobrindo de certas formalidades suas mudanças de diretrizes. Por outro lado, o repertório neoclássico, gasto pelas contínuas repetições, perdeu qualquer significado ideológico, passando a ser apreciado justamente porque se converteu numa forma vazia que se pode preencher com qualquer conteúdo.

Pessoalmente, estou convencido de que o debate continua aberto. Por isso, gostaria de trazer para a discussão a opinião emitida por Nietzsche, algum tempo antes (1888), segundo a qual tais experiências históricas se dessem assim:

> *«Os homens poderosos têm sempre inspirado os arquitetos: o arquiteto é sempre influenciado pelo poder. O orgulho, e a vitória alcançada sobre a gravidade, a ambição do poder, todos estes sentimentos têm de se inscrever no edifício: o arquiteto é uma espécie de eloquência do poder, a qual se manifesta nas formas, ora mansa e convincente, ora dando apenas ordens. O apogeu do sentimento do poder e da segurança encontra expressão*

adequada num estilo grandioso. O poder que não precisa já demonstrar que muito pode; que desdenha de agradar; que não dá respostas; que não tem testemunhas; que vive das críticas que lhe são feitas, ainda que de tal não tenha consciência; que se funda em si mesmo, que é fatal, que é uma lei entre outras leis; é um tal poder que se manifesta num estilo grandioso»[13].

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland:

1964 «Éléments de Sémiologie», *Communications*, n. 4: 91-135.

1969 *Système de la Mode*. Paris: Seuil.

1971 «Sémiologie et Urbanisme», *L´Architecture d´Aujourd´hui*, n. 153, déc. 70-jan.71: 11-13.

BAUDRILLARD, Jean:

1973 *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva.

BENEVOLO, Leonardo:

1974 *Historia de la Arquitecture Moderna*. Barcelona: G. Gili.

BENJAMIN, Walter:

1972 *L´Opera d´Arte nell´Época dela sua Riproducibiletà Tecnica.* (Arte e Società di massa). Torino: G. Einaudi.

BETTANINI, Tonino:

1976 *Spazio e Scienze Umane*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.

BOUDON, Pierre:

1974 «Un modèle de la cité grecque», *Communications*, n. 27: 122-167.

BOURDIEU, Pierre:

1974 «Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos» **in** *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

1987 «Espace Social et pouvoir symbolique» **in** *Choses Dites*. Paris: Édition de Minuit, pp. 147-166.

[13] NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos.* Lisboa: Presença, 1971, pp. 91-92.

BRAGA, Maria Lúcia Santaella:

1980 «Arquitetura como Processo de Linguagem», *Produção de Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Cortez Editores, pp. 131-142.

CAUQUELIN, Anne:

1982 *Essai de Philosophie Urbaine*. Paris: PUF.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro:

2009 *Os Arquitetos da Memória:* sociogênese das práticas de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil (Anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

CLAVAL, Paul:

1978 *Espace et Pouvoir*. Paris: PUF.

COELHO NETO, J. Teixeira:

1979 *A Construção do Sentido na Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.

DALZELL, W. R.:

1977 *Arquitetura*. São Paulo: Melhoramentos/EdUSP.

DE COULANGES, FUSTEL:

1954 *A Cidade Antiga* – Estudo sobre o culto, o direito e instituições da Grécia e de Roma. Trad. e Glossário de Fernando de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica Editora. [Como se trata de um clássico (*La Cité Antique*, 1864) da historiografia francesa, a obra vem dividida em partes ditas 'Livros', portanto, interessa aqui o LIVRO TERCEIRO onde é examinada a estrutura urbana em suas relações com o Estado e a Cultura].

DUBY, Georges:

1978 *Le Temps des Cathédrales*. (L´Art et la Société: 980-1420). Paris: Gallimard.

DURKHEIM, Émile:

1975 *Textes: 1. Éléments d´une théorie sociale*. Présentation de Victor Karady. Paris: Minuit.

DUVIGNAUD, Jean:

1967 *Sociologie de l´Art*. Paris: PUF.

ECO, Umberto:

1968 *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.

1971 *A estrutura Ausente*. (Introdução à pesquisa semiológica). São Paulo: Perspectiva.

1974 *As Formas do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva.

FICHET-POITREY, Françoise:

1969 «La Gloire et l´Argent», *Revue Française de Sociologie*, n. X: 703-723.

FRAMPTON, Kenneth:

2003 *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.

FRANCASTEL, Pierre:

1993 *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva.

FULCHIGNONI, Enrico:

1969 *La Civilisation de l´Image*. Paris: Payot.

FUSCO, Renato de:

1967 *Architettura come Mass Medium*. (Note per una semiologia architettonica). Bari: Dedalo.

GIEDION, Siegfried:

1959 *Space, Time and Architecture*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. [Há uma tradução portuguesa: *Arquitetura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.]

GINZBURG, Carlo:

1989 *Mythes, Emblèmes, Traces – Morphologie et histoire*. Paris: Flammarion. [Seu capítulo: Mythologie germanique et nazisme», pp. 181-208, notas às pp. 286-291].

GRASSI, Ernesto: s/d. *Arte e Mito*. Lisboa: Livros do Brasil.

GREIMAS, Algirdas Julien:

1976 «Pour une sémiotique topologique» **in** *Sémiologie et Sciences Sociales*. Paris: Seuil, pp. 129-157.

GUINSBURG, Léonard:

1985 «Le gigantisme animal», *Communications*, n. 42: 5-11.

HALL, Edward T.:

1977 *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

HARTMANN, K. D.:

1954 *Historia de los Estilos Artísticos*. Barcelona: Labor.

HAUMONT, Nicole:

1986 «Habitat et modèles culturels», *Revue Française de Sociologie*, n. IX: 180-190.

HAUSER, Arnold:

1972 *História Social da Literatura e da Arte*, 2 vols. São Paulo: Mestre Jou.

KAVOLIS, Vytautas:

1970 *La Expresión Artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

KOPP, Anatole:

1978 *L´Architecture de la période stalienne*. Grenoble: PUG.

1985 «Le Gigantisme architectural en Union soviétique», *Communications*, n.42: 45-67.

LADRIÈRE, Jean:

1973 «La Ville, inducteur existentiel» **in** *Vie Sociale et Destinée*. Gembloux: Duculot.

LANGER, Susanne:

1980 *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva.

LECLERC, Jean:

1985 «Les monuments mégalithiques d´Europe», *Communications*, n. 42: 13-25.

LE CORBUSIER:

1973 *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.

LEDRUT, Raymond:

1973 *Les Images de la Ville*. Paris: Anthropos.

LEMOS, Carlos A. C.:

1980 *O Que é Arquitetura*. São Paulo: Brasiliense.

LYNCH, Kevin:

1976 *L´Image de la Cité*. Paris: Dunot.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de: 1978 «Notas sobre Arquitetura como Comunicação de Massa» **in** VIEIRA, R. A. do Amaral (org.). *Comunicação de Massa – O Impasse Brasileiro*. Rio: Forense-Universitária.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de:

1988 «A fundação de cidades e o imaginário urbano: releitura de Tito Lívio», *CLÁSSICA* Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássico, S. Paulo, ano 1, v. 1, p. 141-150.

MEYER, Hannes:

1972 *El Arquitecto en la Lucha de Clases y Otros Escritos*. Barcelona: G. Gili.

MITSCHERLICH, Alexander:

1976 *Il Feticcio Urbano* (La città inabitabile, instigratice di discordia). Torino: G. Einaudi.

MOHEN, Jean-Pierre:

1984 «Les Architectures Mégalitiques», *La Recherche*, n. 161: 1528-1538.

MOLES, Abraham A. et ROHMER, Elisabeth:

1978*Psychologie de l´Espace*. Paris: Casterman.

MUKAROVSKY, Jan:

1974 *La Fuzione, la Norma e il Valore Estetico come Fatti Sociali*. (Semiologia e sociologia dell´arte). Torino: G. Einaudi.

MUNFORD, Lewis:

1961 *A Cultura das Cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia.

2004 *A Cidade na História* – suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes.

PANOFSKY, Erwin:

1974 *Architecture Gothique et Pensée Scolastique*, précédé de *L´Abbé Suger de Saint-Denis*. Traduction et posface de Pierre Bourdieu. Paris: Éditions de Minuit.

1978 *L´Œuvre d´Art et ses Significations*. (Essais sur les «arts visuels»). Paris: Gallimard.

PIGNATARI, Décio:

1968 *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva.

PIRENNE, Henri:

1964 *As Cidades na Idade Média*. Lisboa: Europa-América.

POCHE, B.:

1983 «Le discours social de l´architecture», *Recherches Sociologiques*, v. XIV (3): 339-355. **«Por que a arquitetura não é uma arte (e não deveria ser)», por Lance HOSEY,** *ArchDaily* 22.03.

2016. [https://www.archdaily.com.br/br/784199/por-que-arquitetura-nao-e-uma-arte-e-nao-deveria-ser].

RAYMOND, Henri:

1977 «Commuter et transmuter: la sémiologie de l´architecture», *Communications*, n. 27: 103-111.

REIS FILHO, Nestor Goulart:

1970 *Quadros da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

SEGAWA, Hugo:

2010 *Arquitetura no Brasil 1900-1990*, 3ª ed. São Paulo: EDUSP.

SHARP, Dennis:

1972 *Historia en Imágenes de la Arquitectura del Siglo XX*. Barcelona: G. Gili.

SUST, Xavier (org.):

1978 *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. Barcelona: Tusqueta.

THORNBERG, Josep Muntañola:

1977 «Remarques épistémologiques sur la sémiotique des lieux», *Communications*, n. 27: 13-27.

ZANINI, Walter (coord.):

1983 *História Geral da Arte no Brasil*, 2 vols. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles.

ZEITON, Jean *et Al.*:

1979 *Sémiotique de l´Espace* – architecture, urbanisme, sortir de l'impasse. Paris: Denoël/Gonthier.

ZEVI, Bruno:

1955 *Storia dell´Architettura Moderna*. Torino: G. Einaudi.

Nota: Em sua versão inicial, agora modificada, este ensaio constituiu comunicação apresentada no Grupo de Trabalho «A Questão Cultural: Caminhos da Antropologia Urbana», durante a 15ª Reunião Brasileira de Antropologia (ABA), de 23 a 26 de março de 1988, em Curitiba; depois, essa versão, com algumas mutilações do texto e omissão da bibliografia, foi publicada na revista *Humanidades* (UnB), v. 7, n. 2, 1991.

***

ANEXO

Tento resumir abaixo excelente artigo sobre a presença e a criação das mulheres na Bauhaus que, com todo seu *élan* de modernidade e inovação, submeteram-nas em posição inferior na organização, porém mesmo assim deixaram obras relevantes e belas.

DE BAUHAUS ATÉ FRAUHAUS - por Naomi Wood, ***1843 Magazine****,* fev-mar 2019

As mulheres foram escritas a partir da história de Bauhaus. Como a influente escola alemã de design completa 100 anos, Naomi Wood as coloca de volta.

NAOMI WOOD | FEVEREIRO / MARÇO DE 2019

Quando Walter Gropius fundou a Bauhaus, sua escola pioneira de design, em Weimar, em 1919, parecia que seria um modelo de igualdade e progresso. A escola, criada no amargo rescaldo da primeira guerra mundial, estaria aberta a "qualquer pessoa talentosa, independentemente da idade ou sexo". Seria uma síntese de artes e ofícios, modernismo e tradição, homens e mulheres, que juntos construiriam uma nova utopia. Essa promessa se mostrou especialmente popular com a "Nova Mulher" do pós-guerra. Jovem, solteira e com o cabelo curto no estilo Bubikopf, ela não era mais governada por *Kinder, Küche, Kirche*: crianças, cozinha e igreja. A Bauhaus parecia ser o lugar ideal para exercitar sua liberdade. No primeiro ano da escola, 84 mulheres se inscreveram para apenas 79 homens. Como se viu, essas novas mulheres enfrentaram velhos preconceitos. Gropius estava preocupado que a maioria feminina enfraquecesse a reputação da escola. Ele resolveu o seu "Frauenproblem" recorrendo ao clichê: enviar a maioria delas para a oficina de tecelagem, um dos departamentos especializados que os estudantes eram obrigados a participar. *"Onde há lã",* disse Oskar Schlemmer, um artista alemão e coreógrafo que ensinava na Bauhaus, *"há uma mulher que tece, apenas para matar o tempo".*

Esse sexismo deu o tom. Nos 14 anos de existência da Bauhaus, elas foram impedidas de escolher suas disciplinas artísticas como os homens. Eles também não receberam trabalhos de tomada de decisão. Depois que a escola foi invadida pelos nazistas e fechada em 1933, foram os homens exilados e se instalaram na América do Norte – Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius e Marcel Breuer – onde contaram a história e definiram o estilo da Bauhaus como veio a ser conhecido: o tipo de minimalismo hiper-racional visto no Seagram Building de Mies, em Nova York, ou nas cadeiras de aço tubular de Breuer. As mulheres e seu trabalho foram marginalizados.

Jackpot

O bule MT49 por Marianne Brandt

Não obstante, as 'Bauhäuslers' tiveram uma influência duradoura; não apenas projetaram alguns dos mais belos objetos da escola – e agora os mais colecionáveis –, também ajudaram a moldar sua filosofia. As mulheres da Bauhaus nos aproximam da verdadeira natureza do empreendimento.

Em 1919, uma professora de cantoria de 49 anos, Gertrud Grunow, de Berlim, chegou à Bauhaus. Ela havia sido convidada por Johannes Itten, um expressionista suíço e místico que era um dos membros fundadores da escola. Juntos, ensinaram os *Vorkurs*, curso básico que os estudantes da Bauhaus tiveram que fazer. As aulas eram estranhas e esotéricas. Grunow se concentrou na experiência inconsciente do artista no mundo. Pedia aos alunos que se expressassem através da dança e da música e que se "sintonizassem" com a "harmonia" de seus

órgãos sensoriais. Alguns de seus exercícios soam tolos, mas Grunow acreditava que ela estava aperfeiçoando os sentidos de seus alunos e tornando-os totalmente vivos para seus materiais. Apesar de ser de uma escola de pensamento mais racional, Gropius tornou as aulas de Grunow obrigatórias. Seu ensino experimental inspirou a noção de "Materielgerecht" (adequado ao material). Ideia que se tornou uma das principais filosofias da escola, segundo Albers, arquiteto húngaro que ganhou o jogo.

Um dos expoentes mais bem-sucedidos dessa ideia foi Marianne Brandt. Era uma raridade entre as mulheres na Bauhaus: através de uma mistura de tenacidade e boa sorte, ela conseguiu evitar a oficina de tecelagem em favor de trabalhos em metal. Seu progresso foi lento.

> *"Não havia lugar para uma mulher em uma oficina de metal"*, ela refletiu. *"Eles expressaram seu descontentamento, me dando todo tipo de trabalho enfadonho e monótono. Quantos pequenos hemisférios eu mais pacientemente construí de frágil prata nova, achando que era assim que tinha que ser e todo começo é difícil".*

Mas esses pequenos hemisférios se mostraram reveladores. Em seus próprios projetos, ela queria voltar para a "forma mais simples", criando um vocabulário geométrico de quadrados, círculos e triângulos de metal não decorado e rebitado. A partir daí, ela construiu luminárias, cinzeiros e bules, cuja bela funcionalidade logo tornou Brandt a mais requisitada de todos os artistas de metal, licenciando seus produtos para renomadas fábricas alemãs. Sua lâmpada Kandem continua sendo um best-seller hoje em dia, e seu bule MT 49, uma mistura de círculos sustentando um bico e uma alça feita de um semicírculo de ébano, é uma das mais puras expressões do design da Bauhaus. Em 2007, um MT 49 foi vendido por US $ 361.000 – um dos objetos mais caros da Bauhaus já vendidos.

Fruto do tear "Black White Yellow" (1926) por Anni Albers

Outras mulheres foram tão frustradas pela escola que foram forçadas a outros lugares. Margarete Heymann-Loebenstein era uma ceramista. Sob a tutela de Grunow e Itten, que muitas vezes pediam a seus alunos que pintassem com música, ela desenvolveu um estilo de pinceladas soltas que ficavam muito longe da geometria rígida da Bauhaus. Embora os mestres achassem que ela era talentosa, ela teve acesso à oficina de cerâmica apenas em caráter experimental.

Essas mulheres eram outliers: a maioria das alunas eram tecelãs. Quando Anni Albers chegou à Bauhaus em 1922, ela queria estudar pintura, mas acabou no tear. Mas nas mãos dela, os têxteis adquiriam uma qualidade de pintura que nunca haviam tido antes. Isso se deveu

em parte ao mestre da oficina de tecelagem, o pintor Paul Klee. Klee foi afetado pela cor alcançada pela urdidura e trama do fio em tecido, que ele imitou em imagens como "New Harmony" (1936). Olhando para trás em seu tempo na Bauhaus.

A oficina de tecelagem não era apenas um centro de inovação artística, mas também de inovação industrial. "Formalmente e tecnicamente nós inventamos incessantemente", disse Gunta Stölzl, que se juntou aos tecelões em 1920. A ironia do tratamento dado por Gropius às mulheres é que a tecelagem, usada como uma maneira de manter as mulheres fora do caminho, tornou-se uma das ferramentas da Bauhaus. Departamentos financeiramente mais bem-sucedidos. O dinheiro ajudou a sustentar a escola. Mas não comprou respeito.

Naomi WOOD é autora do romance *The Hiding Game* (Picador), ambientado na Bauhaus. Foi publicado em agosto de 2019.

T. LUX FEININGER. / ESTAÇÃO DE BAUHAUS-ARCHIV BERLIN / © DE BRIDGEMAN DO FEININGER DE T. LUX © DACS, LONDRES 2019.
O MUSEU DE ARTE METROPOLITANO © THE JOSEF E FUNDAÇÃO DE ANNI ALBERS / SOCIEDADE DOS DIREITOS DE ARTISTS, NEW YORK E DACS, LONDRES 2019.

Fonte do artigo: https://www.1843magazine.com/design/from-bauhaus-to-frauhaus?fbclid=IwAR2BVKRxjcYaMiLA z01Yg_aaApG1J5m4nS5_ixEF56B4HwjyImJUOazwRHk

***